

Online Research @ Cardiff

This is an Open Access document downloaded from ORCA, Cardiff University's institutional repository: <https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/128875/>

This is the author's version of a work that was submitted to / accepted for publication.

Citation for final published version:

Nowroth, Nadine 2011. 'Hunger auf Leben': Darstellungen der DDR im Film zwischen Fakt, Fiktion und Mythos. New Readings 11 , pp. 118-137. 10.18573/newreadings.80 file

Publishers page: <http://doi.org/10.18573/newreadings.80>
<<http://doi.org/10.18573/newreadings.80>>

Please note:

Changes made as a result of publishing processes such as copy-editing, formatting and page numbers may not be reflected in this version. For the definitive version of this publication, please refer to the published source. You are advised to consult the publisher's version if you wish to cite this paper.

This version is being made available in accordance with publisher policies.

See

<http://orca.cf.ac.uk/policies.html> for usage policies. Copyright and moral rights for publications made available in ORCA are retained by the copyright holders.



Hunger auf Leben: Darstellungen der DDR im Film zwischen Fakt, Fiktion und Mythos

Nadine Nowroth
(Trinity College, Dublin)

Einleitung

Hunger auf Leben heißt die Verfilmung des Lebens der DDR-Autorin Brigitte Reimann (1933–73), die anlässlich ihres 70. Geburtstages als aufwändige TV-Produktion inszeniert wurde. Die große Popularität der Autorin der DDR war zuvor kurzzeitig durch die Veröffentlichung der Tagebücher in den Jahren 1997 und 1998 wiederbelebt worden. Die Tagebücher Reimanns – *Ich bedaure nichts* und *Alles schmeckt nach Abschied* – stellen auch die Grundlage der hier betrachteten Verfilmung dar. Für Regisseur Markus Imboden war die Umsetzung des Drehbuches von *Hunger auf Leben* nach eigenem Bekunden »ein langer Kampf«. Es habe zunächst noch ein anderes Drehbuch gegeben, das aber »trivialisierend« mit dem Thema umgegangen sei und gezeigt habe, »dass nicht soviel Sorgfalt vorhanden war, auch der eigenen Vergangenheit gegenüber«. Um dem ursprünglichen Drehbuch das Triviale zu nehmen, wurden mit Scarlett Kleint (Drehbuch) und Inès Keerl (Dramaturgische Beratung) zwei erfahrene TV-Autorinnen engagiert, die bereits an anderen erfolgreichen deutschen TV-Movies und Fernsehserien mitgewirkt hatten: so an der Krimiserie *Soko*, der Krankenhausserie *In aller Freundschaft* und der ursprünglich vom Fernsehen der DDR produzierten Krimiserie *Polizeiruf 110*. Vor den Arbeiten an dem Film sei die Schriftstellerin, so Imboden, weder dem Regisseur noch der Schauspielerin bekannt gewesen; über die Beschäftigung mit den Tagebüchern der Autorin sei aber schnell eine große Faszination für die Person und das Werk Reimanns entstanden. Imboden »bewundere Brigitte Reimann in ihrer Unerbittlichkeit«, sie sei »impulsiv, voller Kraft und voller Leben, voller Widersprüche«. In Bezug auf den Film glaubt der Regisseur »dass wir die Quintessenz gefunden haben [. . .], dass wir auch der Frau Reimann recht getan haben« (Interview).

Der Bruder der verstorbenen Schriftstellerin beschrieb den Film bei der Premiere in Hamburg (nach Aussage des Regisseurs) als »über die Hälfte unglaublich authentisch, und dass er [der Bruder, N. N.] das Gefühl habe, das sei Brigitte Reimann, die er sieht« (Imboden). Die Darstellung der Schriftstellerin durch

die Schauspielerin Martina Gedeck im Film wurde auch von der Öffentlichkeit größtenteils positiv aufgenommen. Für die schauspielerische Leistung erhielt die Hauptdarstellerin die Auszeichnung mit dem Deutschen Fernsehpreis in der Kategorie Beste Hauptdarstellerin in einem Fernsehfilm im Jahr 2004.

***Hunger auf Leben* als adaptierte Filmbiographie**

Trotz der von einem Familienmitglied der verstorbenen Autorin bescheinigten ›Authentizität‹ hat der Film bei genauerer Betrachtung einen recht fragwürdigen Wirklichkeitsbezug, wie bereits Matthias Braun in seinem Artikel »Bücher waren ihr Alltag, Schreiben war ihr Leben – Brigitte Reimann im Spiegel der Stasi-Akten« andeutet. Die Überschrift des Artikels lässt bereits erahnen, dass sich Brauns Kritik im Kern auf einen direkten Vergleich zwischen den Originalzitaten aus Reimanns Tagebüchern sowie den MfS-Akten der Autorin und deren filmischer Umsetzung stützt. So erhellend ein direkter Abgleich von biographisch-historischen Daten mit deren filmischer Umsetzung punktuell auch sein mag – ich werde weiter unten näher auf diese Stoßrichtung der Kritik eingehen –, so bleibt er doch weitgehend der Oberfläche verhaftet und wird der Komplexität einer filmischen Adaption kaum gerecht. Die Adaptionproblematik und genrespezifische Merkmale der biographischen Verfilmung jedenfalls werden übergangen.

Der Prozess des Adaptierens ist ohne künstlerische Gestaltungsfreiheit undenkbar. Linda Hutcheon konstatiert: »The morally loaded discourse of fidelity is based on the implied assumption that adapters aim simply to reproduce the adapted text. [. . .] Adaptation is repetition, but repetition without replication« (Hutcheon 7). Die grundlegende Bedeutung des Wortes *adaptieren* schließe bereits das Phänomen der Veränderung mit ein, wie Hutcheon weiter argumentiert: »According to its dictionary meaning, ›to adapt‹ is to adjust, to alter, to make suitable« (Hutcheon 7). Adaptieren ist demnach immer auch Interpretieren. Im Fall von *Hunger auf Leben* ist es unabdingbar, bestimmte biographische Daten zu kürzen, damit die Lebensgeschichte filmisch darstellbar wird. Allein die Tatsache, dass Reimanns Tagebücher insgesamt knapp tausend Seiten umfassen, verweist nachdrücklich auf die Notwendigkeit der Kürzung – und damit des Interpretierens – der Textvorlage. H. Porter Abbott bezieht sich auf diesen komplexen Arbeitsschritt als »surgical art« (Hutcheon 19).

Nach Hutcheon kann das Phänomen der Adaption von drei unterschiedlichen und gleichsam zusammenhängenden Blickwinkeln aus betrachtet werden:

First, seen as a *formal entity or product*, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This »transcoding« can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel) or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation. Transposition can also mean a shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account or biography to a fictionalized narrative or drama. [. . .]

Second, as a *process of creation* the act of adaptation always involves both (re-) interpretation and then (re-) creation; [. . .]

Third, seen from the the perspective of its *process of reception*, adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (*as adaptations*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through reception with variation. (Hutcheon 7–8)

Als Produkt ist *Hunger auf Leben* zunächst das Ergebnis einer Transcodierung in Gestalt eines Wechsels des Mediums, nämlich von zwei zum Entstehungszeitpunkt des Filmes bereits in mehrfacher Auflage publizierten Tagebüchern zu einem melodramatischen Fernsehfilm. Dieser Wechsel des Mediums führt auch zu einem Wechsel der Erzählform bzw. der narrativen Struktur. Die privaten Tagebücher Reimanns, deren Einträge insgesamt sechzehn Jahre ihres Lebens umfassen (1955–70), weisen die für diese Gattung konventionelle Erzählform auf: sie sind durchgängig in der ersten Person verfasst, beinhalten Bewusstseinsströme und zeichnen sich durch eine subjektive Erzählhaltung aus. Gehalten in Alltagsprosa, bilden die Tagebucheinträge eine chronologische Form. Reimann schrieb Zeit ihres Lebens Tagebuch.¹

Für den Film sind die Tagebucheinträge weitestgehend aus der ersten Person in eine klassische Dialogstruktur transformiert worden. Es findet somit nicht nur eine Transcodierung zwischen verschiedenen medialen Formaten statt, die Transformation betrifft auch die narrative Struktur. Hinzu kommt, dass die veröffentlichten Tagebücher bereits durch die Herausgeber editiert worden waren. Das Vorlagematerial ist also von vornherein nicht als ›objektives‹, ›authentisches‹ Material einer Lebensgeschichte zu bezeichnen. Dass Reimann selbst die Verfasserin der ursprünglichen Tagebücher war, wird allerdings von niemandem ernsthaft bezweifelt. Teilweise übernahmen die Drehbuchautoren auch subjektive Beschreibungen aus den Tagebüchern. Deutlich wird dies etwa in der Verwendung der von Reimann in den Tagebüchern benutzten Ruf- bzw. Kosenamen »Dan[iel]« und »Jon« für ihren zweiten bzw. dritten Ehemann, Siegfried Pietschmann und Hans Kerschek.

Dennis Bingham setzt sich in *Whose lives are they anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre* differenziert mit biographischen Verfilmungen auseinander. Zur grundlegenden Definition konstatiert er: »The biopic narrates, exhibits, and celebrates the life of a subject in order to demonstrate, investigate, or question his or her importance in the world; to illuminate the fine points of a personality; and for both artist and spectator to discover what it would be like to be this person« (10). Der besondere Anreiz einer biographischen Verfilmung liegt dabei nach Bingham in der Interpretation und Analyse durch den Filmemacher:

The appeal of the biopic lies in seeing an actual person who did something interesting in life, known mostly in public, transformed into a character. Private behaviors and actions and public events as they might have been in the

¹Neben den privaten Tagebüchern existiert auch der 1965 im Verlag Neues Leben veröffentlichte Titel *Das grüne Licht der Steppen – Tagebuch einer Sibirienreise*. Die Publikation entstand aus einer Reise, die Reimann im Sommer 1964 mit einer Delegation der FDJ nach Sibirien unternahm.

person's time are formed together and interpreted dramatically. At the heart of the biopic is the urge to dramatize actuality and find in it the filmmaker's own version of truth. (10)

Auf die künstlerische Freiheit bei der Gestaltung von *Hunger auf Leben* weisen die Filmemacher selbst hin, allerdings nur sehr versteckt. Lediglich auf dem DVD-Cover findet sich der Hinweis: »Die Handlung basiert auf [Brigitte Reimanns] Tagebüchern, geht aber frei mit Personen, Daten und Ereignissen um.« Weder im Abspann noch in der Einleitung zum Film ist diese gängige Erklärung zu finden. Wie Bingham nachweist, ist die Dramatisierung und Analyse des dargestellten Lebens durch den Filmemacher keinesfalls ein exklusives Merkmal biographischer Verfilmungen jüngerer Datums, sondern elementarer Bestandteil schon der klassischen Biopics. Als Spezifikum früher biographischer Verfilmungen über Frauen identifiziert er deren Vorliebe für erfolgreiche Protagonistinnen, die zu Opfern werden: »[F]emale biopics overall found conflict and tragedy in a woman's success. A victim, whatever her profession, made a better subject than a survivor with a durable career and a non-traumatic personal life. Early deaths were preferable to long lives« (Bingham 217). Auch in *Hunger auf Leben* ist ein ähnliches Muster zu erkennen.

Bereits in der Anfangsszene deutet sich die melodramatische Tendenz des Filmes an. Die Einstiegszene beginnt mit einer Großaufnahme vom Gesicht der Protagonistin. Es folgt ein Schwenk auf den Ehemann, der ihr zum Frühstück Kaffee ans Bett bringt und sie fragt: »Fährst du?« – Sie [erfreut]: »Ja.« – Er [leicht vorwurfsvoll]: »Schade.« Als Martina Gedeck (in der Rolle von Brigitte Reimann) die Treppe hinuntergeht und auf ihren Bruder trifft, lächeln sich beide an. Der Bruder drückt seine Daumen zusammen, küsst sie kurz auf den Mund und sagt zu ihr: »Drück dir die Daumen.« Reimanns Ehemann, der aus dem Abseits diese Szene beobachtet, zischt: »Du hättest deinen Bruder heiraten sollen«, und läuft verärgert aus dem Zimmer. Im Flur wird er von seiner Frau eingeholt, die ihm versichert: »Günter, ich komm doch wieder.« Er fragt: »Sicher?« Sie antwortet: »Sicher«, und küsst ihn leidenschaftlich. Als sich die beiden voneinander lösen, setzt eine beschwingte Streichermusik ein. Bereits in dieser Anfangsszene zeigen sich also melodramatische Tendenzen des Filmes.

Obwohl die Tagebuchstruktur der Textvorlage im Film weitestgehend aufgehoben ist, erscheint das Tagebuch in einigen Szenen medialisiert oder als Objekt, so beispielsweise im Anschluss an diese Anfangsszene. Die Musik geht ohne Unterbrechung weiter, und in zwei aufeinander folgenden Einstellungen wird die Darstellerin Martina Gedeck gezeigt – zunächst in einer Frontalaufnahme, dann folgt nach einem Schnitt die Großaufnahme ihrer Hände, die in ein Heft schreiben. Am Rand des Bildes sieht man die Landschaft vorbeiziehen, dann wird der Zoom aufgelöst und man erkennt die Protagonistin in einem Bus sitzend (HaL 0:01:56).²

²Im Folgenden sind alle Zitate, die dem Film *Hunger auf Leben* entnommen sind, als »HaL« gekennzeichnet, gefolgt von der Zeitangabe der entsprechenden Passage auf der DVD im Format Stunde:Minuten:Sekunden.

Sie schreibt während der Fahrt in ein Heft. Aus dem Off spricht die Schauspielerin Martina Gedeck über die gesamte Szene einen Ausschnitt aus dem ersten Eintrag des Bandes *Ich bedaure nichts*, datiert auf den 31. August 1955. Im Tagebuch liest sich die Sequenz wie folgt (die eckigen Klammern deuten editorische Auslassungen der Herausgeber an):

Günter hatte mich – es mag jetzt drei Wochen her sein – nach einer sehr unerfreulichen Szene verlassen, kam aber am nächsten Tage, unserem Hochzeitstag, wieder, mit einem prächtigen Strauß üppiger Gladiolen. Wir waren beide bedrückt und unruhig [. . .] Ganz plötzlich dann küsste mich Günter, bat, ich solle ihm Treue versprechen – dann sei alles wieder gut. Ich versprach es, und ich hatte in diesem Augenblick auch den besten Willen, mein Versprechen zu halten [. . .]. (Reimann, *Ich bedaure nichts* 5)

Der Tagebuchtext ist hier ohne weitere Auslassungen in das Drehbuch übernommen worden, wobei es sich bei der gesprochenen Passage um einen verkürzten Ausschnitt des kompletten Eintrags handelt. Die auditive Einblendung von authentischen Tagebuchsequenzen findet im Film zwar selten statt, doch ist sie mit Bedacht eingesetzt und als Motiv mit Wiedererkennungswert wahrzunehmen. Wenige Male wird dazu das Tagebuch auch physisch vergegenwärtigt. Thematisch wird durch diese Darstellungsform meistens eine emotionale Problematik oder ein Bruch in der Biographie der Protagonistin angezeigt. So markiert die gerade zitierte Sequenz im Bus mit der ins Tagebuch schreibenden Darstellerin Martina Gedeck den Aufbruch der Schriftstellerin ins Schriftstellerheim, weg von ihrem Ehemann und hin zu amourösen Abenteuern. Mit einer Ausnahme werden die Tagebuchsequenzen von der Hauptdarstellerin selbst vorgelesen. Die Ausnahme stellt eine Sequenz dar, in welcher der erste Ehemann Reimanns ihren Schreibtisch aufrichtet, um heimlich in den Tagebüchern zu lesen und eine Affäre seiner Frau aufzudecken. In dieser Sequenz hält der betrogene Ehemann das Tagebuch in den Händen und schreit seiner Frau den Tagebuchtext entgegen. Die physische und inhaltliche Darstellung der Tagebücher im Film dient auch hier dazu, dramatische Geschehnisse rund um die Protagonistin zu unterstreichen und den Fokus auf sie zu legen.

Die beschriebenen Szenen zeigen bereits, dass der Film deutliche melodramatische Tendenzen hat. Auch der Schluss des Filmes wird durch eine aus dem Off gesprochene Tagebuchsequenz eingeleitet, während der man Reimann/Gedeck weinend und verkrampft unter Schmerzen am Schreibtisch sitzen sieht. Ein Zoom zeigt das von Schmerzen geprägte und verweinte Gesicht der Protagonistin, während aus dem Off ihre Stimme erklingt:

Ich bin glücklich, glücklich über jeden Tag, der mir noch bleibt. Ich will leben, nichts weiter als leben. Sei es unter verrückten Schmerzen, aber auf dieser Welt sein. Ich lebe als wäre jeder Tag der letzte. Wie meine Franziska, immer nur geträumt von dem was man sein und tun soll. Und die Zeit vergeht, die kostbare Zeit. (HaL 1:26:00)

Während dieser Einstellung wird die Perspektive gewechselt und die Natur vor dem Fenster gezeigt, die die Protagonistin mit ihrem Blick aufnimmt. Anschlie-

ßend sieht man wieder das verweinte Gesicht der Hauptdarstellerin Gedeck. Zu diesem Zeitpunkt setzt eine Klavier- und Streichermelodie in Moll ein, die bis zum Ende anhält. Anschließend wird eine Großaufnahme von Reimanns/Gedecks Hand gezeigt, die offenbar unter Schmerzen mit einem Füllfederhalter zu schreiben versucht. Als der Zoom von der Protagonistin genommen wird und die Kamera im Weitwinkel das ganze Zimmer wiedergibt, sieht man erneut, wie Reimann/Gedeck verkrampft und zitternd am Tisch sitzt. Der Kamerazoom verweilt schließlich auf dem offenen Fenster, und ein weißer Schriftzug wird eingeblendet: »Brigitte Reimanns Roman FRANZISKA LINKERHAND blieb unvollendet, sie starb im Jahre 1973, keine vierzig Jahre alt.« In der beschriebenen Abschlusszene wird deutlich, dass die aus dem Off gesprochenen Tagebuchszenen den Film nicht nur pointiert durchziehen, sondern auch völlig umschließen. Die Tränen und die getragene klassische Musik lassen sich dabei als konventionelle gestalterische Elemente eines melodramatischen Filmes werten, der den Tod der Protagonistin zum Abschluss hat.

Akten, Fakten und Fiktionen

Die zuvor erwähnte Kritik an dem Film bezieht sich vor allem auf die Darstellung der Zusammenarbeit zwischen Brigitte Reimann und der Staatssicherheit sowie die Präsentation des dritten Ehemannes und dessen IM-Tätigkeiten.³ Bereits 2005 erschienen wissenschaftliche Auseinandersetzungen, die dem Film einen besonders »lockere[n] Umgang mit den Fakten« (Braun 625) attestierten.⁴ Im Folgenden möchte ich auf diejenigen Szenen genauer eingehen, die das Hauptziel der Kritik darstellen, und diese zu biographischem sowie bislang nicht berücksichtigtem Material in Relation setzen. Es soll herausgearbeitet werden, welche Aspekte besonders ins Zentrum der Kritik gerieten und inwiefern diese vom Filmteam gewählte Darstellung problematisch ist. Dazu werden Originalzitate aus Reimanns Tagebüchern und der BStU-Akte der Autorin in Relation gesetzt zu der filmischen Darstellung.

Ein Blick in die GI⁵ Akte von Brigitte Reimann offenbart folgendes Bild: Die Autorin hat unter dem Decknamen »Caterine« mit dem Staatssicherheitsdienst zusammengearbeitet.⁶ Die Kooperation begann Ende September 1957 und dauerte circa 10 Monate. Die junge Autorin war damals offenbar davon überzeugt, durch die Tätigkeit als Geheime Informatorin zum Aufbau des Sozialismus beitragen zu können. Sie schreibt dazu in ihren Tagebüchern:

³IM steht für »Inoffizieller Mitarbeiter« der Staatssicherheit.

⁴Braun kritisiert in seinem Artikel vor allem die Darstellung von Brigitte Reimanns Zusammenarbeit mit der Staatssicherheit sowie die Darstellung der Staatssicherheits-Kooperation von Reimanns drittem Ehemann Kerschek.

⁵Vor der Einführung der Bezeichnung IM wurde dieser als GI, »Geheimer Informator«, betitelt. Auch in Reimanns Akte findet sich noch der Begriff GI.

⁶Vgl. dazu auch Bonner (87) sowie die Originalakte Reimanns als GI Caterine: BStU ASt Magdeburg, AGI 77/59, Bl. 43. Dort urteilt der zuständige Leutnant, »dass gerade die Reimann für eine Zusammenarbeit mit uns gute Perspektive hat [. . .]«.

Also zugegeben, Kettner [Leutnant der Staatssicherheit, N. N.] ist ein guter Psychologe, und er hat mich wunderschön eingewickelt – wobei ich mir all die Zeit bewusst war, eingewickelt zu werden; er hat mich beinahe überzeugt von den ideellen Zwecken seines Instituts. Außerdem reizt mich das Abenteuer [. . .] ein bisschen beitragen zu können, wenn es darum geht, die gute, saubere Sache des Sozialismus von all dem Dreck zu befreien, der ihr anhängt. Ich hab eine Erklärung unterschreiben müssen, in der ich mich zu strengstem Stillschweigen verpflichte. (Reimann, *Ich bedaure nichts* 73)

Der Tagebucheintrag zeigt, dass das Angebot zur Zusammenarbeit zwar vom Staatssicherheitsdienst ausgeht, sich die Autorin durch den Anwerbungsversuch jedoch keineswegs unter Druck gesetzt fühlt. Sie glaubt vielmehr, die Situation zu durchschauen, und entscheidet sich aus freien Stücken zur Mitarbeit.⁷ Jedoch hält die naive Hoffnung, die Welt mit der Kollaboration verbessern zu können, der Realität nicht lange stand. Als Reimann erkennt, dass die Staatssicherheit immer häufiger auch diskreditierende Aussagen über Kollegen erwartet, wird ihre Informantentätigkeit zunehmend zur Farce. Sie verwickelt den Leutnant in Gespräche über Weltanschauungen anstatt konkrete Namen zu nennen, wie dieser es von ihr erwartet; sie raucht und trinkt reichlich bei den Zusammenkünften und erscheint nicht zu vereinbarten Treffen.⁸ Letztendlich löst sie die Bindung zur Staatssicherheit und macht ihre Zusammenarbeit mit Hilfe von Schriftstellerkollegen im Schriftstellerverband öffentlich.

Im Film wird die Anwerbung und die daraus resultierende Kooperation zwischen Reimann und dem MfS stark abgeändert dargestellt. So findet die Kontaktaufnahme nicht bei der Autorin zu Hause statt sondern in Berlin im Anschluss an eine öffentliche Signierstunde anlässlich der Veröffentlichung von Reimanns Erzählung *Die Frau am Pranger*. Die erste Einstellung dieser Sequenz zeigt den Mitarbeiter der Staatssicherheit⁹ wie er vor der Buchhandlung steht, im Begriff gerade hineinzugehen (HaL 0:23:23). Die Darstellung des Stasi-Mannes ist dabei konventionell und seriös: Er trägt einen prototypischen Trenchcoat, hat eine akkurate äußere Erscheinung und – später, im direktem Dialog mit der Protagonistin – einen durchdringenden und stechenden Blick. Der Umstand, dass der Mitarbeiter auf dem Weg in die Signierstunde gezeigt wird und gleich zu Anfang seinen Blick auf die Räumlichkeiten richtet, in denen er die gesuchte Schriftstellerin vermutet, entspricht der typischen Visualisierung eines Widersachers, gegen die sich die Protagonistin entsprechend der melodramatischen Struktur des Filmes durchsetzen muss. Im Anschluss an die Signierstunde passt der Major der Staatssicherheit Reimann ab und lässt sich ein Exemplar des Buches mit den Worten: »Für Major Zürner« signieren. Daraufhin lädt er die misstrauisch gewordene Autorin in

⁷Die erwähnte Erklärung ist in der BStU-Akte von Reimann hinterlegt (BStU ASt Magdeburg, AGI 77/59, Bl. 20).

⁸Vgl. BStU ASt Magdeburg, AGI 77/59, Bl. 11/12.

⁹Der Mitarbeiter der Staatssicherheit heißt im Film »Major Zürner«, in Brigitte Reimanns Tagebüchern ist hingegen von einem »Herr Kettner« die Rede (vgl. dazu *Ich bedaure nichts* 72). Kettners Dienstgrad war Leutnant, wie Joachim Walthers Standardwerk *Sicherungsbereich Literatur* zu entnehmen ist. Im Anhang ist der Vorname Karl angegeben (vgl. dazu Walther 145, 841).

ein Café ein, um ihr den Vorschlag der Kooperation mit der Staatssicherheit zu unterbreiten. Im dort stattfindenden Dialog werden ähnliche Argumente für eine Zusammenarbeit vorgebracht, wie sie auch von Brigitte Reimann selbst in ihren Tagebüchern genannt werden: Idealismus und der Glaube an den Sozialismus stehen im Vordergrund. Allerdings ist es im Film der Anwerber der Staatssicherheit, der diese ›sozialistischen Ideale‹ anführt, und nicht die Autorin, wie der folgende Dialog zeigt (die Abkürzungen stehen für Major Zürner [MZ] bzw. Brigitte Reimann [BR]):

MZ: Ich denke, wir können offen reden, Sie wissen so gut wie ich, dass unser Land nicht nur mit äußeren Feinden zu kämpfen hat, sondern auch mit Mittelmaß, Engstirnigkeit, gerade bei unseren Funktionären.

BR: Das kann man wohl sagen.

MZ: Um so mehr brauchen wir frische Ideen, kluge Köpfe.

BR: Und darum kümmert sich neuerdings die Staatssicherheit?

MZ: Sie wollen Veränderungen, wir wollen Veränderungen. Wir sind ja nicht nur da, um Feinde zu entlarven, sondern auch um Fehler und Missstände aufzudecken.

BR: Damit könnte ich Bände füllen. Und warum kommen Sie ausgerechnet zu mir?

MZ: Ich finde leichter Kontakt zu Frauen als zu Männern. Ich geb' Ihnen eine Adresse, da können wir uns treffen und uns ungestört unterhalten.

BR: Wenn man was voranbringen will, dann muss man sich doch nicht verstecken, oder?

MZ: Wenn Sie das so sehen, umso besser. Dann auf gute Zusammenarbeit, und darauf, dass Ihr Mann bald wieder zu Hause ist. [Der Major spielt auf die Inhaftierung von Brigitte Reimanns zweitem Ehemann Günter D. an, N. N.] Wir nehmen noch zwei, und die Rechnung bitte.

BR: Aber getrennt, ich zahle selber. (HaL 0:24:48–0:26:48)

Die Szene stellt bei genauerem Hinsehen eine Fortführung und Intensivierung des bereits erwähnten Widersacher-Motivs dar. Die Verlegung der Anwerbungsszene in ein Café lässt sich dabei als ein Kunstgriff im Sinne der klassischen *mise-en-scène* deuten: Die sinnlichen Verlockungen des Kaffeehauses mit seiner pompösen Einrichtung, den imposanten Kronleuchtern, der klassischen Musik und einem vermeintlich verständnisvollen Stasi-Major, der Kuchen und Cognac spendiert, geben der Annäherung den Anschein eines spielerischen und für beide Seiten genussvollen Verführungsversuches. Reimann schlägt das Angebot zur Zusammenarbeit mit dem MfS jedoch zunächst aus, wodurch der Anschein erweckt wird, die Kooperation sei von Reimanns Seite aus von vornherein abgelehnt worden – eine Darstellung, die sich, wie oben gezeigt, nicht mit Reimanns Tagebüchern deckt, sich im Hinblick auf die filmische Umsetzung jedoch als effektiver dramaturgischer Eingriff erweist. In einer späteren Filmszene wird dieser Anwerbungsversuch dann

mit der Verhaftung von Reimanns Lektor in Zusammenhang gebracht. Die diesbezügliche Äußerung Reimanns gegenüber ihrem Freund Siegfried Pietschmann lautet:

BR: Ich hab mich nur zweimal mit ihm [dem Major, N. N.] getroffen. Er wollte wissen, worüber wir im Schriftstellerverband diskutieren. Er hat mich auch über Hensel¹⁰ ausgefragt. (HaL 0:40:14)

Zwar widersetzt sich Reimann zunächst dem Anwerbungsversuch, doch lässt der weitere Verlauf des Filmes keinen Zweifel daran, dass sie dem MfS zwischenzeitlich Information zutrug. Nur so lässt sich die Szene erklären, in der die Autorin im Schriftstellerverband ihre Zusammenarbeit mit der Staatssicherheit thematisiert. Allerdings wird auch hier nicht explizit darauf eingegangen, ob sie von sich aus mit der Stasi kooperierte, oder ob die Zusammenarbeit letztlich erzwungen wurde. Die Dekonspiration Reimanns, die im Beisein von Schriftstellern, dem Verband und der Staatssicherheit stattfindet, besteht im Film zum größten Teil aus offenen Fragen und gegenseitigen Schuldzuweisungen. Es wird zudem darauf angespielt, dass Reimann sich an die Stasi gewandt haben soll, um dadurch private Probleme zu lösen (HaL 0:40:53–0:42:23). Diese Anspielung auf die Haftstrafe ihres Ehemannes wurde vom Major bereits in der Anwerbungsszene thematisiert (»Dann auf gute Zusammenarbeit und darauf, dass Ihr Mann bald wieder zu Hause ist«, HaL 0:26:00). Dass die Staatssicherheit tatsächlich den inhaftierten Ehemann als Druckmittel benutzte, um an Informationen von Reimann zu kommen, ist ihrem Tagebuch zu entnehmen: »Sie haben versucht, mich zu erpressen [. . .]. Sie versprechen mir, Günter wird Bewährung kriegen und ich darf ihn häufiger sehen als eigentlich erlaubt. Konnte ich da widerstehen?« (Reimann, *Ich bedaure nichts* 83). Eingesetzt wurde dieses Druckmittel in der Realität allerdings erst, nachdem Reimann bereits aus freien Stücken der Zusammenarbeit zugestimmt hatte. Wie gesehen wird die Zusammenarbeit zwischen Reimann und der Staatssicherheit im Film also weitestgehend ausgeblendet und szenisch auf den Anwerbungsversuch und die Dekonspiration¹¹ reduziert. Dies ist jedoch kein überzeugender Hinweis darauf, dass Brigitte Reimann die Zusammenarbeit von vornherein ausschlug, wie Braun argumentiert.

Wolfgang Emmerich beschreibt die Liaison Reimanns mit der Staatssicherheit als »Dilemma« zwischen »rosarote[m] Ideal, Sozialismus und Antifaschismus, die es zu bewahren und zu befördern gilt« und dem »Wissen, letztlich nichts anderes als ein potenzieller Spitzel und Denunziant zu sein« (103). Ihre (eigenmächtige) Dekonspiration führt Emmerich zum einen darauf zurück, »daß sie nicht mehr derselben Generationslagerung resp. Erlebnisgemeinschaft wie Kant und Wolf angehört« (105), es ihr daher aufgrund eines weniger starken Verpflichtungsgefühls

¹⁰Der Name »Jochen Hensel«, den der Lektor der Schriftstellerin in der Verfilmung trägt, ist fiktiv. Hensel wird von Ulrich Mühe dargestellt. Er stellt sich in seiner ersten Szene als »Jochen Hensel, Verlag Neues Leben« vor (HaL 0:02:50).

¹¹Im Vokabular des MfS bezeichnet der Begriff *Dekonspiration* die Auflösung der Geheimdienstarbeit durch einen Schritt des Informanten an die Öffentlichkeit.

des antifaschistischen Gesellschaftsbildes der DDR gegenüber eher gelungen sei, diese Stasi-Kooperation abzuschütteln. Zum anderen sieht Emmerich das »Temperament [. . .] dieser bemerkenswerten, mutigen Frau« (105) als Auslöser der Dekonspiration. Der Film spielt mit beiden Elementen, dem Temperament Reimanns und dem Gefühl der Verpflichtung der Gemeinschaft gegenüber. Die Szene der Dekonspiration wird in stark überspitzter Form dargestellt: in mutiger Heldenpose duelliert sich eine offensive Darstellerin verbal mit der Staatssicherheit und fordert deren Vertreter auf, die Überwachungsmechanismen und Bedrohungen ihr gegenüber einzustellen. Auch diese Szene lässt sich in dramaturgischer Hinsicht als eine Fortführung des Widersacher-Motivs gegen die Protagonistin interpretieren, aus der diese wiederum siegreich hervorgeht:

BR: Ich habe Ihnen gesagt, dass Sie keine Namen und Hausnummern von mir kriegen. Ich fühle mich beobachtet. Ich will nicht lügen, ich will keine Angst haben, ich will frei sein. Ich dachte, dass wollen alle hier, auch die Partei. Wieso misstraut Ihr denen, die dieses Land lieben, die es aufbauen wollen? Was soll denn aus so einem Land werden? (HaL 0:40:53–0:42:23)

Von der Dekonspiration im Schriftstellerverband kann man auch in den autobiographischen Aufzeichnungen in Reimanns Tagebuch lesen. Dort sind die inneren Zweifel und die Angst vor negativen Konsequenzen durch die Staatssicherheit sehr viel deutlicher zu spüren und zu lesen: »es war erschütternd, für mich, zu sehen wie rechtlos ich war gegen diesen [. . .] brüllenden Landsknecht [. . .] Ich weinte. [. . .] Ich mag das Folgende nicht detailliert schildern. Es war ein Alptraum« (Reimann, *Ich bedaure nichts* 110). Diese Emotionalität mag unter anderem der (Repräsentations-) Form des Tagebuches geschuldet sein, das sich in erster Linie als Spiegel der eigenen Gedankenwelt – und dementsprechend als Projektionsfläche für den inneren Monolog – verstehen lässt und als Medium zwischen Reflexion der Außenwelt und Persönlichem fungiert. Es sei noch angemerkt, dass Reimann selbst diese Stelle in ihrem Tagebuch zensiert: »Aber was wird nun? Ich habe absichtlich nur oberflächlich berichtet. Ich bin ganz zerschlagen. Nicht so sehr die Drohung, dass ich verhaftet werde, hat mich kaputtgemacht, sondern die entsetzliche Demütigung: ich muß mich beschimpfen lassen, ohne Möglichkeit, mich zu wehren und zu rechtfertigen« (*Ich bedaure nichts* 111). Gegenüber den von Selbstzweifeln und Unsicherheiten geprägten Tagebucheinträgen zeigt sich im Film eine durchaus mutige und starke Protagonistin. Die gesamte Szene wird um die Darstellerin herum aufgebaut, die sich in selbstbestimmter Art gegen Vertreter von der Staatssicherheit und vom Schriftstellerverband durchzusetzen versucht, was ihr auch gelingt.

Eine weitere literarische Quelle, neben den bereits erwähnten Tagebüchern Reimanns, die sich mit der Dekonspiration Reimanns befasst, sind die Erinnerungen des Malers und Reimann-Vertrauten Dieter Dressler. Dieser misst der Dekonspiration Reimanns eine ähnlich positive Konnotation bei, wie dies die Drehbuchschreiber des Filmes tun. So erinnert Dressler Reimanns Verhalten als besonders couragiert: »Brigitte hat sich der Kompromittierung auf die mutigste Art durch

Offenlegen ihrer *erzwungenen* Werbung im magdeburger [sic!] Kollegenkreis entledigt. Staatssicherheitsdienst und Partei haben das nie verziehen« (Dressler 11, Hervorhebung N. N.). Wie dieses Zitat zeigt, ist auch Dressler der (irrigen) Überzeugung, Reimanns Anwerbung durch die Staatssicherheit sei erzwungen gewesen. Der Film scheint auf ähnlichen Annahmen zu basieren, insofern er suggeriert, Reimann habe erst unter Druck in die Mitarbeit eingewilligt; zudem wird der Autorin »die mutigste Art« (Dressler 11) zugeschrieben.

Die bisher publizierten Abhandlungen über Reimanns Zusammenarbeit mit der Staatssicherheit (vgl. dazu u.a. Bonner 92) gehen überwiegend davon aus, die Autorin hätte mehr oder weniger gegen ihren Willen mit der Staatssicherheit kooperiert, wie dies der folgende Auszug aus den MfS-Akten gegen Ende von Reimanns Informantentätigkeit suggeriert: »Der GI ist äußerst geschickt und versteht es, das MfS zu umgehen und Ausreden zu gebrauchen. Bewußt gibt der GI an, daß es sich bei ihm um politische Unklarheiten handelt. [. . .] Eine weitere Zusammenarbeit erscheint als unzweckmäßig« (zit. in Bonner 92). Sätze wie diese dominieren die Beschreibung der Zusammenarbeit von Schriftstellerin und MfS in der Sekundärliteratur weitgehend. Das Bild Reimanns als Opfer¹² lässt jedoch außer Acht, dass die Autorin dem MfS ihre Dienste zumindest anfänglich durchaus freiwillig anbot: in erster Linie aus ideologischer Überzeugung (sie räumt ein, niemals Namen zu nennen), doch auch aufgrund einer gewissen Sympathie für den Leutnant, »einen vernünftigen Mann, mit dem sich diskutieren lässt« (Reimann, *Ich bedaure nichts* 72). Diese anfängliche Bereitschaft und zu einem gewissen Teil auch Begeisterung Reimanns, mit der Stasi zu kooperieren, schlägt sich kaum in der Literatur nieder. Eher in Nebensätzen wird erwähnt, dass die Schriftstellerin auch noch zu der Zeit, in der sie ihre Zusammenarbeit mit dem MfS bereits anderen Schriftstellerkollegen offenbart hat, immer noch überlegt, ob sie »nicht doch mitarbeiten soll« (Reimann, *Ich bedaure nichts* 84). Die Darstellung von Reimanns Stasi-Kooperation erfolgt größtenteils in Gestalt eines Opfernarrativs, in dem betont wird, dass Reimann bereits nach einem Monat mit der Stasi habe Schluss machen wollen und vom MfS erpresst worden sei (Reimann, *Ich bedaure nichts* 83). Demgegenüber steht die andere, dem MfS anfangs durchaus nicht abgewandte Seite der Schriftstellerin, die auch berücksichtigt werden sollte, um die damalige Situation in ihrer Komplexität besser erfassen zu können.

Im Hinblick auf die filmische Darstellung des Lebens der Schriftstellerin kristallisiert sich heraus, dass Schwächen der Hauptfigur nur sehr ausgesucht platziert werden – auch wenn man dafür die durch die Tagebücher Reimanns überlieferten Fakten entsprechend modellieren musste. Folgt man dieser Argumentation, so lässt sich auch die Darstellung von Reimanns drittem Ehemann, Hans (»Jon«) Kerschek, anhand dieses Darstellungsmusters erklären. Denn auch hier scheint die filmische Präsentation des Charakters als Antagonist in erster Linie den Erfordernissen der melodramatischen Plotstruktur zu entsprechen. Kerschek ist im Film recht frei gezeichnet und seine Darstellung korreliert nur sehr bedingt mit Sequenzen aus den Tagebüchern der Schriftstellerin, wie im Weiteren zu zeigen sein wird.

¹²Bonner befindet, dass »die Akte eher einer »Opfer«- als einer »Täter«-Akte« (87) gleiche.

Offenbar provozierte Reimanns dritter Ehemann schon immer Kontroversen und Gerüchte im Freundeskreis der Autorin, die besagen, Kerschek habe Reimann im Dienste der Stasi ausspioniert. So schreibt wiederum der Maler und Reimann-Vertraute Dressler:

Mir ist der Verdacht geblieben, dass dieser Mann – als IM Ewald – ein beauftragter Ehebrecher war und seinen Auftrag schamlos ausspielte [. . .], während in der Ehe mit Brigitte aus dem ehemaligen Häftling, Erdarbeiter und Raupenfahrer Jon in Schwarze Pumpe der Ingenieur [ohne Studium] und EDV-Verantwortliche im Kraftwerk Boxberg wurde. Solche Karrieresprünge waren für einen MfS-Mitarbeiter bei Karrierenachweis symptomatisch. (Dressler 12)¹³

Dressler konfrontierte auch Kerschek selbst mit den Vorwürfen: »Er nahm meine Unterstellung, die nur Ausdruck eines vagen Gefühls sein konnte, gelassen auf. Brigitte reagierte nervös [. . .] erst Wochen später kam sie darauf zurück. Sie habe Jon nach allen Möglichkeiten geprüft: ›Nein, Jon ist kein Stasispitzel‹« (Dressler 17).

In der Debatte um Kerscheks Stasi-Verstrickungen kristallisieren sich zwei Extrempositionen. Zum einen wird – wie in dem Zitat von Dressler – vertreten, Kerschek wäre systematisch auf Brigitte Reimann angesetzt worden, um sie auszuspiionieren und literarisch unproduktiv zu machen. Zum anderen wird die These formuliert, bei Hans Kerscheks Stasi-Tätigkeiten handle es sich lediglich um nicht haltbare Gerüchte. Eine genaue Analyse des vorhandenen Aktenmaterials offenbart, dass beide Theorien offenbar nicht ganz zutreffend sind. Ein Blick in die IM Akte von Hans Kerschek alias IM ›Ewald‹ zeigt: Hans Kerschek hat über einen längeren Zeitraum mit der Staatssicherheit zusammengearbeitet. Der Vorgang mit der Reg. Nr. Cottbus/VI/930/68 besteht aus insgesamt zwei Bänden und wurde am 11. September 1968 eröffnet. Am 4. Oktober 1968 wird in der Akte die erfolgreiche Anwerbung »auf der Linie Kultur mit dem Decknamen ›Ewald‹ als GI«¹⁴ bestätigt. Reimann greift das Thema in ihrem Tagebuch am 1. November 1968, also vier Wochen nach der Anwerbung, auf. Allerdings interpretiert sie die Kontaktaufnahme von Seiten der Stasi anders: »Daß ich mich geweigert habe, die Erklärung [bezieht sich auf die CSSR Affäre, N. N.] zu unterschreiben, hat einige Folgen, die Stasi weiß schon bescheid. Neulich war einer der Herren mit den abstehenden Ohren bei Jon [. . .] um ihn zu befragen« (*Alles schmeckt nach Abschied* 217). Die Kontaktaufnahme mit Hans (›Jon‹) Kerschek von Seiten der Staatssicherheit war Reimann demnach nicht unbekannt, auch wenn sie von einem anderen Hintergrund ausging. Die endgültige Trennung von Kerschek folgte schon einige Monate später, wie der Tagebucheintrag vom 17. August 1969 belegt: »als ich in Boxberg anrief, und Frau Sch.s Frage hörte: ›Ich denke, er ist bei Ihnen?‹, da war es eben zuende« (*Alles schmeckt nach Abschied* 261). Zu diesem Zeitpunkt lebte Brigitte

¹³Kerschek hat als IM tatsächlich über Dressler berichtet (vgl. BStU MfS, BV Cottbus, AIM 228/79). Jedoch sind in der Akte keine Berichte über Brigitte Reimann zu finden.

¹⁴BStU, MfS, BV Cottbus AIM 228/79, Bd. 1, Bl. 29.

Reimann bereits in Neubrandenburg, ihrem letzten Wohnort, Kerschek hingegen war in Boxberg beschäftigt.

Auch diese räumliche Trennung könnte als Indiz dafür gesehen werden, dass eine Überwachung durch Kerschek nicht stattgefunden hat. In Kerscheks MfS-Unterlagen wird die These, er sei systematisch auf Reimann angesetzt worden, ebenfalls nicht bestätigt. Anstatt dessen ist zu lesen, dass er offensichtlich gerade aufgrund seiner Nähe zu Brigitte Reimann von der Staatssicherheit als IM ausgewählt wurde, allerdings nicht, um die Autorin selbst zu bespitzeln, sondern um den Zugang zu Schriftsteller- und Künstlerkreisen zu nutzen, der ihm durch Brigitte Reimann ermöglicht worden ist. Diese These wird auch von der Tatsache untermauert, dass man Kerschek erst kurz vor der Trennung von Reimann als IM verpflichtete, diese Verpflichtung allerdings über deren Tod hinaus bestehen blieb. Bereits im Vorlauf zur Akte wird am 2. April 1968 erläutert: »[es] sollte in jedem Fall eine Anwerbung in Betracht gezogen werden, da K. zu allen Schriftstellerkreisen Kontakt unterhält.«¹⁵ Eine Sichtung des Aktenmaterials ergibt weiterhin, dass Kerschek vorrangig die Schriftsteller der AJA (Arbeitsgemeinschaft Junger Autoren) bespitzeln sollte. Es finden sich Charakterisierungen bzw. Psychogramme der verschiedenen Teilnehmer in seiner Akte, Reimann ist in diesem Verzeichnis allerdings nicht namentlich aufgeführt, sie war in der AJA auch nicht als schreibendes Mitglied aktiv, sondern hat den Zirkel zusammen mit Kerschek geleitet. Die einzige längere Passage, die sich mit Brigitte Reimann beschäftigt, findet man im Bericht über die Kontaktaufnahme. Dort heißt es:

K. sprach [. . .] über die Tätigkeit seiner Ehefrau. [. . .] Brigitte Reimann [. . .] arbeitet an einem Roman, in welchem sie die Probleme der Architektur und des Städtebaus behandelt. Da sie aber im Bezirk Cottbus überall auf Widerstand stößt, verlegt sie ihren Wohnsitz nach Neubrandenburg. Er dagegen bleibt vorerst noch in Hoyerswerda wohnen.¹⁶

Es findet sich jedoch in der gesamten Akte kein Hinweis, dass Kerschek explizit Reimann »aufklären« sollte, wie es im MfS-Euphemismus hieß.

In der biographischen Verfilmung *Hunger auf Leben* hingegen werden die Stasi-Verstrickungen Kerscheks völlig auf Brigitte Reimann reduziert. Dass im Film ausschließlich die Figur des Hans Kerschek (dargestellt von Martin Feifel) als Reimanns Stasi-Spitzel auftritt, ist vermutlich der dramaturgischen Struktur des Filmes geschuldet. Die Darstellung des dritten Ehemannes und der vermeintlich großen Liebe der Protagonistin als heimlich spitzelnder Liebhaber erweist sich als ein Kunstgriff, welcher der melodramatischen Struktur des Filmes sehr entspricht. Durch diesen Narrationsstrang wird ein Gegenspieler zur Protagonistin aufgebaut, dessen Doppelgesichtigkeit als vermeintlicher Liebhaber und skrupelloser Verräter die Liebesbeziehung zwischen den beiden als Farce erscheinen lässt. Die Reduktion Kerscheks zum Antagonisten korrespondiert zwar mit dem narrativen Model

¹⁵BStU, MfS, BV Cottbus AIM 228/79, Bd. 1, Bl. 109.

¹⁶BStU, MfS, BV Cottbus AIM 228/79, Bd. 1, Bl. 38.

eines TV-Dramas, doch ist diese Darstellung nicht unproblematisch, da der Eindruck entstehen könnte, dass bereits bestehende Vorurteile gegen Kerschek scheinbar unreflektiert aufgegriffen und reproduziert werden. Durch die Darstellung des »spitzelnden Ehemannes« im Film erscheint diesen Vorurteilen eine Art mediale Verifizierung zuteil zu werden. Erschwerend wirkt sich in diesem Fall aus, dass reale Personen beschrieben werden, deren lebende Angehörige durch diese Darstellung unter Umständen belastet werden. Von Kerscheks Familie gibt es, soweit bekannt, keine Reaktionen auf diese Darstellung. Ob die Filmemacher überhaupt von den Gerüchten um die Stasi-Liaison zwischen Reimann und Kerschek Kenntnis hatten, als sie den Film arrangierten, ist nicht bekannt. In den Tagebüchern, die dem Team als Vorlage für die filmische Umsetzung dienten, sind diese Gerüchte jedenfalls nicht vermerkt. Durch diesen dramaturgischen Kunstgriff wird die Darstellung des Antagonisten scharf pointiert. Ich möchte, um diese These zu untermauern, einige Schlüsselszenen des Filmes erläutern, die sich mit der Person Hans Kerschek beschäftigen.

Bereits in seiner ersten Szene im Film wird Kerschek als unbeherrschter und brutaler Mann portraitiert, der Brigitte Reimann eine schallende Ohrfeige verpasst, als sie im Kombinat versehentlich vor seinen Kipper läuft, und sie anbrüllt: »Mach das nicht noch mal!« (HaL 0:49:20–0:49:36). Im zweiten Auftritt wird Kerschek ähnlich provokant in Szene gesetzt. Die Protagonistin redigiert mit dem Zirkel schreibender Arbeiter Schriftstücke, als Kerschek verspätet in die Szene platzt und auf die Äußerung eines Mitglieds: »Ich schreib' ja keinen platten Naturalismus«, kaltschnäuzig entgegnet: »Sondern Schwulst, Parteigeschwafel, hohles Zeug.« Darauf die Protagonistin: »Wollen Sie zum Zirkel?« – HK: »Ja, ich hab gehört, bei Ihnen kann man schreiben lernen.« BR: »Wenn Sie Kritik genauso gut vertragen, wie Sie sie austeilen?« (HaL 0:51:55).

Auch hier deutet die dramaturgische Modellierung des Antagonisten an: Sein Auftreten wirkt provokant und die Interaktion zwischen ihm und der Protagonistin ist von Beginn an von Spannung geprägt. Es erweist sich als dramaturgischer Kunstgriff, die Figur des Hans Kerschek möglichst wirkungsvoll in die Szenen hereinplatzen zu lassen, da sich so der Spannungsbogen zu der zwischen ihm und Reimann entstehenden Liebesgeschichte besser entwickeln lässt. Es fällt zudem in der Darstellung deutlich auf, dass der Charakter recht aufbrausend und überheblich gezeichnet wird, wodurch Kerschek nicht als Sympathieträger in Erscheinung tritt. Auch auf der narrativen Ebene findet sich die Protagonist–Antagonist Struktur insofern wieder, als Kerschek auf positive Äußerungen Reimanns mit einer negativen Bemerkung reagiert. Wenn der Wohnort Hoyerswerda mit seinen Neubauten für Reimann eine Errungenschaft des sozialistischen Fortschritts darstellt, kontert Kerschek gleich darauf: »In keiner Stadt gibt es so viele Selbstmörder« (HaL 0:53:45). Es wird als ein Prozess dargestellt, dass die Protagonistin seine negative und nihilistische Attitüde mehr und mehr übernimmt. Auch die Liebesbeziehung, welche die beiden eine Zeit lang verbindet, ist letzten Endes aufgrund seines Verrats zum Scheitern verurteilt.

Auch der Stasi-Major, der zum Anfang des Filmes vergeblich versucht hat, Brigitte Reimann für eine Zusammenarbeit zu gewinnen, taucht an der Seite des Antagonisten erneut als Widersacher der Protagonistin auf: Er ist auch Hans Kerschek's Vorgesetzter bei der Staatssicherheit, mit dem sich Kerschek heimlich im Dunkeln in seinem Wagen trifft, um, so wird es szenisch angedeutet, Berichte über Reimann abzuliefern. Zwischen Kerschek und besagtem Major Zürn spielt sich folgender Dialog ab:

MZ: Gute Nachrichten. Ich war beim Gericht. Die Gehaltspfändungen werden eingestellt. Die Restschuld wird Ihnen erlassen und die Vorstrafe wegen Unterschlagung verschwindet aus Ihren Akten.

HK: Danke.

MZ: Und was macht unsere gemeinsame Freundin? (HaL 1:13:06–1:14:05)

Die »gemeinsame Freundin« ist natürlich Brigitte Reimann. In der Abschlusszene von Hans Kerschek wird dann die Kooperation mit der Staatssicherheit erneut thematisiert. Im Folgenden eine kurze Beschreibung des Szenarios:

Aus dem Off wird der Anfang des Romans *Franziska Linkerhand* vorgelesen. Parallel zu den Textzeilen über Franziskas Geliebten Ben, der, laut Reimanns Tagebüchern, sein Vorbild in Kerschek hatte, wird das Gesicht des Darstellers eingeblendet. Ein Perspektivenwechsel zeigt: Kerschek steht im Büro von Stasi-Major Zürn. Man sieht, dass dieser einen Ordner durchblättert. Zu sehen sind darin Fotos von Reimann – mit der Brigade, mit Kerschek, mit Pietschmann, Texte. Major Zürn klappt den Ordner zu, legt ihn auf einen Stapel Akten. Stasi Akten. Beschriftet ist der Ordner mit der Reg. Nr. 4857/57, Abt. XX, OV Denker, Archiv Nr. 16/02. Bd. 10. Zum Abschied spielt sich folgender Dialog zwischen den beiden ab:

MZ: Tschüß. Ich hab gehört, Sie heiraten?

JK: Meine Freundin ist im sechsten Monat.

MZ: Viel Glück. [Ruft seine Sekretärin] Frau Schneider? Das kann in die Ablage. Oder besser gleich ins Archiv. (HaL 1:24:17–1:25:24)

Dadurch, dass in der Szene vorwiegend Bilder gezeigt werden und der Dialog minimal gestaltet ist, wird dem Zuschauer von Seiten der Drehbuchschreiber viel Assoziationsraum eingeräumt, wobei die gegebene Szene klar suggeriert, dass Kerschek von der Stasi auf Reimann angesetzt worden ist. Die Figur des Hans Kerschek wird in seiner Funktion als Antagonist somit erst rückwirkend als derjenige Widersacher erkennbar, der die Protagonistin durch seinen Verrat zu Fall bringt. Vergleicht man nun wiederum die im Film angedeutete Akten-Information (s.o.) mit den BStU-Akten, so ist anzumerken, dass der gegen Reimann geführte Operative Vorgang Denker (OV Denker) zwar tatsächlich existiert, allerdings ist der Beschluss, den Vorgang zu eröffnen, auf den 5. Dezember 1970 datiert. Reimann und Kerschek hatten sich jedoch bereits 1969 getrennt (auch die Tagebuch-Bände enden 1970), also vor der Eröffnung des OV Denker.

Der Operative Vorgang Denker, der zu einer Zeit eröffnet wurde, als Brigitte Reimann bereits ihren letzten Wohnort Neubrandenburg bezogen hatte, zeichnet sich in erster Linie dadurch aus, dass die Schriftstellerin überwiegend von ihren Kollegen überwacht wurde. Was sich in Neubrandenburg abspielte, lässt sich grob als staatlich gelenkte Kontrolle beschreiben. Christiane Baumann benennt in ihrer Arbeit über das Literaturzentrum Neubrandenburg zahlreiche IM, die direkt oder indirekt auf Brigitte Reimann angesetzt worden waren. Baumann erwähnt unter anderem die IM ›Hugo‹, ›Neupeter‹ und ›Klaus Richter‹. Hinter den Decknamen verbergen sich beispielsweise der Autor Franz Freitag, der Kritiker Günther Ebert und der mit dem Aufbau des Literaturzentrums Neubrandenburg betreute Dr. Carl-Thomas (Tom) Crepon (vgl. dazu Baumann, *Dokumentation* 11, 28.) Im OV Denker finden sich neben Skizzen von Reimanns Wohnung auch Hinweise darauf, dass das Telefon abgehört werden sollte, auch von einer Postzollfahndung gegen die Autorin ist die Rede. Die Kontrolle der Post wurde tatsächlich einen Monat über Reimanns Tod hinaus bis zum 30. März 1973 fortgesetzt. Des Weiteren finden sich in der Akte auch Anmerkungen über den (erst posthum) veröffentlichten Roman *Franziska Linkerhand*. Am 13. Dezember 1972, also knapp zwei Monate vor Brigitte Reimanns Tod, erhielt der IM ›Klaus Richter‹ folgenden Auftrag: »Aussprache führen mit dem Verlagsleiter ›Neues Leben‹ Gen. [Schwärzung] und dem zuständigen Redakteur Gen. [Schwärzung] über den Arbeitstitel ›Franziska Linkerhand‹ [Roman] – pol. ideolog. Aussage – wer wird ihn beenden, wenn sie stirbt usw.«¹⁷ Im Abschlußbericht des OV Denker heißt es: »Nach dem Tode der Schriftstellerin B. Reimann am 20.03.73 hat sich der Verlag mit ihrem Ehemann in Verbindung gesetzt und sämtliche Manuskripte sowie ihre persönlichen Tagebücher aufgekauft.«¹⁸ Der Verlag wollte damit offensichtlich verhindern, dass die Manuskripte und Tagebücher aus der DDR in den Westen gelangen. Brigitte Reimann unterhielt u.a. Kontakte zu einer Jugendfreundin in Amsterdam, so dass ein niederländischer Verlag die Übersetzungsrechte von Reimanns Erzählung *Die Frau am Pranger* erworben hatte. Ähnliches wollte man bei *Franziska Linkerhand* offenbar um jeden Preis verhindern. Als Grund dafür kann gesehen werden, dass Gutachter große Zweifel an der euphemistisch beschriebenen ›ideologischen Richtigkeit‹ des Romans hatten. In einem Trefferbericht vom 25. Mai 1972 heißt es über das Manuskript: »In der Begutachtung kam der IMS ›Neupeter‹ zu dem Schluß, dass dies ein Angriff gegen [sic!] unseren Staat ist. In der Diskussion mit der Brigitte Reimann will sie dies nicht einsehen« (Bonner 96).¹⁹ Hier zeigt sich deutlich, dass die weitreichende Überwachung Brigitte Reimanns vor allem darin begründet ist, dass man die Entwicklung ihres Romans *Franziska Linkerhand* sehr negativ bewertete und vermutete, die Autorin würde offensichtliche Gesellschaftskritik in ihr literarisches Werk einfließen lassen. Der OV Denker wurde aufgrund des Verstoßes gegen §106 StGB eröffnet. Dieser sah für ›staatsfeindliche Hetze‹ bis zu zehn Jahre Haft vor

¹⁷ BStU, MfS, BV Neubrandenburg AIM III 1329/80, Teil II, Bl. 173.

¹⁸ BStU, MfS, BV Neubrandenburg AIM III 1329/80, Teil II, Bl. 187.

¹⁹ Bonner beruft sich hier auf das Dokument BStU, ASt Neubrandenburg, AOP III/52/71, Bd. 1, Bl. 123.

und war im literarischen Bereich der am meisten genutzte Paragraph. Ziel der Beobachtung war es, »ihre feindliche Haltung innerhalb des Schriftstellerverbandes nachzuweisen« (Bonner 95).

Diese letzte Phase ihres Lebens wird in der biographischen Verfilmung jedoch so gut wie gar nicht angeschnitten. Es gibt lediglich eine Szene, in der Brigitte Reimann, offenbar schon todkrank, in ihrer neuen Wohnung in Neubrandenburg am Roman *Franziska Linkerhand* schreibt. Genau diese Szene schließt sich an die bereits zuvor detailliert beschriebene an, in der Hans Kerschek Major Zürner in dessen Büro besucht und ihm Bericht über Brigitte Reimann erstattet. Somit werden die Stasi-Überwachungen in einen falschen Kontext gesetzt und es wird suggeriert, die Bespitzelungen Brigitte Reimanns hätten ausschließlich im innerfamiliären Kontext stattgefunden. Dass die am stärksten kontrollierte und auch skrupelloseste Überwachung dagegen erst in Neubrandenburg einsetzte, blenden die Drehbuchschreiber aus. Diese Überwachungsstrukturen wären vermutlich auch viel zu komplex, um sie in einem TV-Drama von 95 Minuten Länge darzustellen. Die Präsentation des dritten Ehemanns als Stasi-Spitzel erweist sich somit als dramaturgischer Kunstgriff, da mittels einiger weniger Charaktere eine dichte und stimmige Struktur des Filmes entsteht. Für eine TV-Produktion, die unter großem Erfolgsdruck hergestellt wird, ist die Inszenierung der Stasi-Problematik als konfliktgeladene Liebesbeziehung zwischen der Protagonistin und dem Antagonisten letztlich ein Mittel der Zuschauer-Generierung, was für einen Fernsehfilm, dessen Erfolg an den erreichten Quoten gemessen wird, wesentlich ist.

Regisseur Marcus Imboden und sein Team gaben in Interviews zum Film stets an, dass die Verfilmung nach der Vorlage der beiden Reimann-Tagebücher erfolgt sei, aus denen sich dieser innerfamiliäre Nexus der Bespitzelung allerdings nicht schlussfolgern lässt. Der einzige Hinweis darauf, dass Hans Kerschek möglicherweise noch Schriftstücke von Brigitte Reimann besitzt, befindet sich im zweiten Band der Tagebücher. Reimann schreibt: »Ich konnte sogar noch allerhand Sachliches mit ihm besprechen, meine Manuskripte (er hat die Duplikate zuhaus) [. . .] betreffend« (Reimann, *Alles schmeckt nach Abschied* 268). Letztlich bleibt auch hier die Einsicht, dass die Variante einer romantischen IM-Geschichte dem kommerziellen Erfolg eines Filmes zuträglich ist, wie man bereits bei *Das Leben der Anderen* sehen konnte, wo die Geschichte des plötzlich mitfühlenden und sich um seine Opfer sorgenden Stasi-Hauptmanns Gerd Wiesler zum Kassenschlager bis hin zur Auszeichnung mit dem Oscar avancierte. Zudem dürfte im Fall von Brigitte Reimann die Realität wirklich zu trist und – im wahrsten Sinne des Wortes – trostlos gewesen sein. Hätte man den Film vollständig um die reale Stasi-Thematik in ihrem Leben konzentriert, so hätten mindestens insgesamt drei IM, denen die Schriftstellerin zu Lebzeiten in freundschaftlicher Weise vertraut hat, die Rolle der spitzelnden IM übernehmen müssen. Die Überwachung wurde in diesem Fall übergreifend betrieben und war entsprechend perfide, wie bereits weiter oben angedeutet wurde.

Das Literaturzentrum Neubrandenburg, das heute den literarischen Nachlass der Autorin verwaltet, wollte die eigene Vergangenheit in puncto Stasi-

Verstrickungen offenbar auch lange Zeit geflissentlich übersehen, wie Baumann noch 2005 feststellen musste:

Heute verwaltet das Literaturzentrum das regionale literarische Erbe der Schriftstellerin im wiedererrichteten Wohnhaus von Brigitte Reimann. Neben ihrem Nachlass wird dort auch den Schriftstellern Joachim Wohlgemuth und Franz Freitag ein ehrenvoller Platz in der regionalen Literaturgeschichte eingeräumt. Ein Verweis darauf, dass diese beiden Autoren auch als inoffizielle Mitarbeiter über Brigitte Reimann berichteten, fehlt allerdings. (*Dokumentation 1*)²⁰

Hier zeigt sich auf eindruckliche Weise, dass bestimmte Verstrickungen der DDR-Geschichte bis heute der Aufarbeitung harren. Wodurch sich auch erklärt, warum es so schwierig ist, Biographien wie die Brigitte Reimanns wahrheitsgetreu zu erzählen.

In Bezug auf die Darstellung der Schriftstellerin Brigitte Reimann und Hans Kerscheks in *Hunger auf Leben* lässt sich die These formulieren, dass eine überspitzte Stilisierung der beiden Figuren stattfindet. Brigitte Reimann wird als Protagonistin des Filmes in entscheidenden Momenten, wie zum Beispiel der Anwerbungsszene oder der Dekonspirationsszene, mit einer vermeintlich großen Stärke ausgestattet, zu deren Gunsten negative Attribute ausgespart bleiben. Kerschek hingegen wird, trotz seiner eigentlich positiven Rolle als Reimanns Geliebter, zum klassischen Antagonisten aufgebaut: Er wird ihr Geliebter, bringt dadurch ihre Ehe zum Scheitern, und die negative Modellierung seiner Person gipfelt darin, dass sich gegen Ende des Filmes herauskristallisiert, dass er von vornherein als IM gegen Reimann ermittelt hat. Ähnlich wie man bei der Protagonistin in einigen Fällen keine Zwischentöne einfließen ließ, genauso scheint die Figur des Kerschek komplementär negativ modelliert worden zu sein, indem man die Beziehung zu Reimann als reinen Stasi-Auftrag karikiert. Zuschauern mit romantisch-kriminalistischen Unterhaltungsansprüchen an einen Fernsehfilm mag die durch den Film kolportierte Darstellung daher durchaus entgegenkommen. Denjenigen, die den Film in erster Linie anschauen, um biographische Informationen über Brigitte Reimann und deren Umfeld zu erlangen, sei jedoch dringend angeraten, die im Film gezeigten und hier diskutierten Szenen kritisch zu hinterfragen.

²⁰Baumanns *Dokumentation zur Geschichte des Literaturzentrums Neubrandenburg 1971–1989*, der das Zitat entnommen ist, erschien 2006 in erweiterter Fassung unter dem Titel *Literaturzentrum Neubrandenburg 1971–2005*.

Zitierte Quellen

- Baumann, Christiane. *Dokumentation zur Geschichte des Literaturzentrums Neubrandenburg 1971–1989*. Schwerin: [Landesbeauftragter für Mecklenburg-Vorpommern für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR,] 2005. Print.
- . *Literaturzentrum Neubrandenburg 1971–2005: Literaturpolitik zwischen Förderung, Kontrolle und neuer Geschichtslosigkeit*. Berlin: Robert Havemann Gesellschaft, 2006. Print.
- Bingham, Dennis. *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as a Contemporary Film Genre*. New Brunswick: Rutgers UP, 2010. Print.
- Bonner, Withold. »Brigitte Reimann in den Akten des Ministeriums für Staatssicherheit«. *Federlese: Wer schrieb Franziska Linkerhand? Brigitte Reimann 1933–1973: Fragen zu Person und Werk*. Hg. Heide Hampel. Neubrandenburg: Federchen, 1998. 87–104. Print.
- Braun, Matthias. »Bücher waren ihr Alltag, Schreiben war ihr Leben: Brigitte Reimann im Spiegel der Stasi-Akten«. *Deutschland-Archiv: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland* 38.4 (2005): 625–34. Print.
- Dressler, Dieter. *Eine winzige Chance: Blätter Bilder und Briefe von Brigitte Reimann und Dieter Dressler*. Hg. Literaturhaus Berlin. Berlin: Mariannen Press, 1999. Print.
- Emmerich, Wolfgang. »Übergriff und Menschenwürde: Autoren der mittleren Generation zwischen Stasi-Kooperation und Verweigerung«. *Die Stasi in der deutschen Literatur*. Hg. Franz Huberth. Tübingen: Attempo, 2003. 87–111. Print.
- Hunger auf Leben*. Dir. Marcus Imboden. Perf. Martina Gedeck, Kai Wiesinger, Ulrich Mühe, Martin Feifel. 2004. Arthaus, 2007. DVD.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Imboden, Marcus. Interview. *Hunger auf Leben*. Dir. Marcus Imboden. 2004. Arthaus, 2007. DVD.
- Reimann, Brigitte. *Ich bedaure nichts: Tagebücher 1955–1963*. Hg. Angela Drescher. Berlin: Aufbau, 1997. Print.
- . *Alles schmeckt nach Abschied: Tagebücher 1964–1970*. Hg. Angela Drescher. Berlin: Aufbau, 1998. Print.
- Walther, Joachim. *Sicherungsbereich Literatur: Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlin: Links, 1996. Print.

BStU-Akten

- BStU ASt Magdeburg, AGI 77/59, Bl. 20.
BStU ASt Magdeburg, AGI 77/59, Bl. 43.
BStU ASt Magdeburg, AGI 77/59, Bl. 11/12.
BStU, ASt Neubrandenburg, AOP III/52/71, Bd. 1, Bl. 123.
BStU, MfS, BV Cottbus AIM 228/79.

BStU, MfS, BV Cottbus AIM 228/79, Bd. 1, Bl. 29.

BStU, MfS, BV Cottbus AIM 228/79, Bd. 1, Bl. 38.

BStU, MfS, BV Cottbus AIM 228/79, Bd. 1, Bl. 109.

BStU, MfS, BV Neubrandenburg AIM III 1329/80, Teil II, Bl. 173.

BStU, MfS, BV Neubrandenburg AIM III 1329/80, Teil II, Bl. 187.